

# ゲオルク・トラークルの散文詩の位置 (1)

—散文詩『啓示と没落』と戯曲断片『小作人の小屋で...』草稿の比較分析—<sup>1</sup>

日名 淳裕

序 —制作時期と発表への経緯

ゲオルク・トラークル(1887-1914)の散文詩『啓示と没落(Offenbarung und Untergang<sup>2</sup>)』は現在確認されているかぎり三つの版を有している。ひとつは手稿(1H)、ふたつめは雑誌『ブレンナー(Der Brenner)』編集者フィッカーの手になるコピー(2h)、最後のものは『ブレンナー年鑑 1915 (Brenner-Jahrbuch1915)』〔以下『年鑑 1915』と略す〕に掲載されたもの(3d)である。<sup>3</sup> 1914年11月3日にトラークルは従軍したクラカウの野戦病院で死亡しているため、『啓示と没落』はかれの遺稿に属する。2hはトラークルの清書を写したとされ今日まで決定稿とされているが、清書そのものは散逸した。

そこからテキストの制作時期について論者の間に相違がある。キリーとスツクレナルによる『作品と手紙(Dichtungen und Briefe)』(1969)ではフィッカーの証言から1914年5月に制作されたとしているが<sup>4</sup>、『全作品と書簡集 インスブルック版(Sämtliche Werke und Briefwechsel. Innsbrucker Ausgabe)』(1995ff.)の編者の一人ツヴェルシナは、その日付が作品の書きはじめを示しているのか、完成した日付を示しているのか速断できないことに注意を喚起する。ツヴェルシナは1Hが含まれるトラークルの姉マリア・G・トラークル編纂の合本G102-118<sup>5</sup>におけるほかの詩作品の草稿の日付を参照することで、当合本自体が1914年の4月にはすでに書き始められていた可能性を指

<sup>1</sup> 本稿は2009年度提出の修士論文『Georg Traklの後期作品における歴史性と対称性 —散文詩『啓示と没落』と戯曲断片『小作人の小屋で...』草稿の比較分析—』を大幅に整理、加筆、訂正したものである。

<sup>2</sup> トラークルの作品からの引用は、Trakl, Georg: Sämtliche Werke und Briefwechsel. Innsbrucker Ausgabe. Hrsg. v. Eberhard Sauermann u. Hermann Zwerschina. Frankfurt a. M. (Stroemfeld) 1995ff. [以下SWBと略す]により、ローマ数字は巻数、アラビア数字は頁数を示す。

<sup>3</sup> 各稿の区分はSWBによる。それぞれ数字は成立の順序、アルファベットはその様子を表す。つまり、1Hは最初のトラークル自身の手稿、2hは二番目の第三者の手になる稿、3dは三番目の著者に認可されずに印字された稿を示す。

<sup>4</sup> Trakl, Georg: Dichtungen und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Hrsg. v. Walther Killy u. Hans Szklenar. Salzburg (Otto Müller) 1969. [以下HKAと略す] HKA. Bd. 2. S. 312. 参照。

<sup>5</sup> 手稿の分類については、HKA. Bd. 2. S. 15ff. 参照。

摘し、フィッカーの記憶は『啓示と没落』が完成された日付であると結論づける。<sup>6</sup> 1914年にすでに印刷されていた第二詩集『夢の中のゼバスティアン(Sebastian im Traum)』〔以下『ゼバスティアン』と略す〕の刊行は第一次大戦勃発のため遅延し、トラークルの死後 1915 年に出版された。これがトラークルの遺作となったが、ほかにもそこから洩れた『啓示と没落』や戦場で詩作された十四作品が残った。それらの作品はいずれも生前あるいは死後に『ブレンナー』に掲載されたため、『ブレンナー掲載作品 1914/1915(Veröffentlichungen im Brenner 1914/1915)』〔以下『ブレンナー1914/1915』と略す〕としてまとめられることとなる。

『年鑑 1915』は実質的にトラークル追悼号であり、肖像写真、箴言<sup>7</sup>とともに絶筆『グローデク(Grodek)』をはじめ八篇の作品を掲載している。その中のひとつである『啓示と没落』は、ほかの七作品とは分けられ独立した形式で最後に掲載されている。こうして『啓示と没落』は 1912 年から『ブレンナー』に掲載されたトラークルの作品の最後のものとなった。<sup>8</sup>

本論はトラークルの散文詩『啓示と没落』と戯曲断片『小作人の小屋で...』の具体的な重複箇所を重視し、その有り様を分析する。さらにその重複箇所を起点として、トラークルの後期作品一般の性格を、しばしば強調される抒情詩作品との連続性においてではなく、戯曲というトラークルにおいては比較的数少なく、あまり注目されないジャンルとの結びつきにおいて再度捉え直し、その歴史的意義と展開を肯定的に問う。本稿『ゲオルク・トラークルの散文詩の位置(1)』においては論考の対象をトラークルの散文詩に限定する。したがって第一部ではまず従来 of トラークルの解釈史における散文詩全体の意味付けや位置、影響関係について批判的に考察し、第二部において散文詩『啓示と没落』を具体的に分析する。第二部の分析をとおして引き出される、反復、ヴァリエーション、自我の非統一性といったテキストの性格は、次稿『ゲオルク・トラークルの散文詩の位置(2)』における戯曲断片の分析をとおして比較対照される。

<sup>6</sup> Zwerschina, Hermann: Die Chronologie der Dichtungen Georg Trakls. Innsbruck (Inst. für Germanistik, Univ.) 1990. S. 226f.

<sup>7</sup> 「死者のような存在の瞬間における感情 すべての人間は愛に値する。目覚めるとお前は世界の苦さを感じる、そこにすべてのお前の解きえない罪がある、お前の詩 ひとつの不完全な贖罪」 Brenner-Jahrbuch 1915. Hrsg. v. Ludwig von Ficker. Autorisierter Nachdruck. Nendeln/Liechtenstein (Kraus Reprint) 1969. S. 7.

<sup>8</sup> 『年鑑 1915』の成立と受容については、Sauer mann, Eberhard: Das „Brenner-Jahrbuch 1915“ und seine Rezeption. Trakl-Verehrung oder Kriegsgegnerschaft? In: Mittbrenner-Archiv 20. Innsbruck (Brenner-Forum und Forschungsinstitut Brenner-Archiv) 2001. S. 35-55. を参照。

## I 散文詩の位置づけ

### 1. 四つの散文詩と詩集『夢の中のゼバスツィアン』、全集『作品集』の関係

トラークルは四つの散文詩を書いた。すなわち『悪の変容(Verwandlung des Bösen)』、『冬の夜(Winternacht)』、『夢と錯乱(Traum und Umnachtung)』と『啓示と没落』である。『悪の変容』は1913年9月16日から10月15日、『冬の夜』は1913年11月から1914年1月、『夢と錯乱』は1914年1月半ばに書かれたとされる。<sup>9</sup> いずれもトラークルの後期に書かれており、『啓示と没落』をのぞいて『ゼバスツィアン』に掲載されている。

この詩集は五章に分けられている。第一章は詩集のタイトルとおなじ『夢の中のゼバスツィアン』という名の下に十五作品が、第二章は『孤独な者の秋(Der Herbst des Einsamen)』というタイトルの下に八作品、第三章は『死の七つの歌(Siebengesang des Todes)』というタイトルの下に十五作品、第四章は『別れを告げた者の歌(Gesang des Abgeschiedenen)』というタイトルの下に十一作品が収録され、第五章、すなわち終章は散文詩『夢と錯乱』である。作品はすべて合わせて五十篇、それが全五章に配置され、それぞれの章には各章の作品からタイトルを取るという構成は、作者が高い美意識をもとに詩集を組み立てたことを表している。<sup>10</sup> ここで三つの散文詩の扱いに注目すると、第一章『夢の中のゼバスツィアン』の最後に『悪の変容』が、第三章『死の七つの歌』の最後に『冬の夜』がそれぞれ配置されており、『夢と錯乱』はそれ自体ひとつの章として独立し詩集を締めくくる。

つづいて1917年にレックによって編まれた最初の全集『作品集(Die Dichtungen<sup>11</sup>)』における散文詩の扱いを確かめてみる。

『作品集』は二部構成、第一部は1913年の処女作『詩集(Gedichte)』収録の作品がしめている。第二部は『ゼバスツィアン』の作品および『ブレンナー1914/1915』がしめている。散文詩の含まれる第二部の構成を詳しくみると、作品の配置はかなり変更されているが、詩集『ゼバスツィアン』自体のもっていたタイトル付き五章構成は保たれている。二点大きな変更がある。それは第四章『別れを告げた者の歌』と第五章『夢と錯乱』の配置が逆にされていること、この後に第六章『啓示と没落』が加えら

<sup>9</sup> Zwerschina: a. a. O. S. 240f.

<sup>10</sup> 『ゼバスツィアン』の構成については、Klettenhammer, Sieglinde: ZYKLUSBILDUNG– (K)ein Kompositionsprinzip der Dichtungen Georg Trakls? In: Deutungsmuster. Salzburger Treffen der Trakl-Forscher 1995. Hrsg. v. Hans Weichselbaum und Walter Methlagl. Salzburg (Otto Müller) 1996. S. 151-190. を参照。

<sup>11</sup> Trakl, Georg: Die Dichtungen. Salzburg (Otto Müller) 1919.

れていることである。これは散文詩『夢と錯乱』と散文詩『啓示と没落』の連続を避けたためである。<sup>12</sup> そうした中で四つの散文詩の『作品集』における扱いはどうかというと、第三章『死の七つの歌』の最初に『悪の変容』が、最後に『冬の夜』がおかれている。第四章は『夢と錯乱』のみから成りたつ。そして第六章『啓示と没落』において散文詩『啓示と没落』はこの章を構成する全部で七つの作品の四番目、つまり中心におかれている。このように個別の作品が大きく位置変更する中でも、四つの散文詩はそれぞれ章の最初、最後、あるいはそれ自体でひとつの章をなし、章の中心に位置するなど、その特権性に変わりはない。

## 2. 散文詩についての従来の見方

トラークルの作品におけるヘルダーリンとフランス象徴派の影響についてはすでに多くの研究が言及している。

象徴派に関しては、とりわけトラークルがアマー訳ランボー詩集を愛読していたことは広く知られており、そこからトラークルの作品の中の語やフレーズ、モチーフについて影響関係にあるものがいくつも指摘されている。たとえば、詩『聖歌(Psalm)』では、詩句「...がある(Es ist...)」が冒頭に四度繰り返される様子と作中の「幼年時代」の主題から、ランボーの『イリュミナシオン(Illumination)』所収の詩『幼年時代(Kindheit)』の影響が述べられている。<sup>13</sup>

ヘルダーリンに関しては、ラッハマンが『十字架と夕暮れ(Kreuz und Abend)』(1954)の中で「悲歌的(elegisch)」な要素を軸にトラークルの作品のヘルダーリンへの連続を積極的に仮定している。<sup>14</sup> オットー・ミュラー書店からの叢書『トラークル研究(Trakl-Studien)』(1954ff.)の記念すべき第一巻でもある『十字架と夕暮れ』は、おなじくヘルダーリンの詩の分析を展開したハイデガーによるトラークル論『言語(Die Sprache)』(1950)および『詩のなかの言語(Die Sprache im Gedicht)』(1952)に大きく影響を受けているだろう。

これまでのトラークルの作品解釈においてこの二人の詩人の存在は特権的なもの

<sup>12</sup> Röck, Karl: Über die Anordnung der Gesamtausgabe vom Georg Trakls Dichtungen. In: Erinnerung an Georg Trakl. Zeugnisse und Briefe. Salzburg (Otto Müller) 1959. S. 211-235. Hier; S. 225.

<sup>13</sup> Böschstein, Bernhard: Arkadien und Golgatha. In: Interpretationen. Gedichte von Georg Trakl. Hrsg. v. Hans-Georg Kemper. Stuttgart (Reclam) 1999. S. 80-95. ; Colombat, Rémy: Exitenzkrise und »Illumination« In: Interpretationen. Gedichte von Georg Trakl. S. 60-79. を参照。

<sup>14</sup> Lachmann, Eduard: Kreuz und Abend. Eine Interpretation der Dichtungen Georg Trakls. Salzburg (Otto Müller) 1954. S. 215ff.

であった。トラークルの作品が四つの期間に分けられて、初期の定型詩から後期の自由韻律、散文詩へと発展したとする見解はすでに共通理解とされているが<sup>15</sup>、それには散文詩を实践したランボーや長大な悲歌を駆使したヘルダーリンの影響が多分に前提とされている。しかしヘルダーリンやフランス象徴派への関心はトラークル個人における出来事に限定せず、同時代的な現象として捉え直すべきである。たとえば1916年1月12日付け『フランクフルト新聞(Frankfurter Zeitung)』の『年鑑 1915』についての書評ですでに、トラークルの作品をヘルダーリンに比するものがある。<sup>16</sup> つまりヘルダーリンとフランス象徴派の系譜に直接的にトラークルの作品を連結することもまたひとつの解釈にとどまる。

実際にはトラークルの作品の中に引用や類似のモチーフ、あるいは影響関係が指摘される詩人はランボーやヘルダーリンだけではない。シュタイガーは二十人近くの作家や画家の名をあげている。<sup>17</sup> その中にはバロックの詩人ギュンターやクロップシュトック、ゲーテ、ブレンターノらの名前もある。またプライゼンダントはハイネやゲッティンゲンの森の詩社のヘルティらをあげる。<sup>18</sup> このようにトラークルの作品にかぎらず、ひとつの作品の中には無数の文学的伝統が定形、非定形を問わず脈々と流れている。そこで問題となるのはそれらの典拠を指示することでオリジナルに帰趨させることではなく、テキストがそのような集合体であるという事実であり、そのようなものとしてテキストを読むことである。トラークルのテキストは詩人エーミール・バルトが強調するような郷土詩人の信仰告白として読めるし<sup>19</sup>、ハイデガーの哲学的実践にも応えることができる。あるいはそれにとどまらず、その由来を問いただすことが不可能な集合体としてのテキストが、受動的にバルトやハイデガーの解釈に貢献するというよりは、トラークルのテキストそのものが積極的にかれらの解釈を誘発し、期待をかなえているというテキスト一般の事後的性格を認める必要もある。デンネラーが指摘するように、詩人自身が意識的であれ、無意識的であれ、ブレンナー派の求める語り合致するような詩人像を演出してもいた。<sup>20</sup>

すでに述べたように、フィッカーは『ブレンナー』に掲載される最後の作品として

<sup>15</sup> Interpretationen. Gedichte von Georg Trakl. S. 9.

<sup>16</sup> Vgl. Saueremann: a. a. O. S. 45f.

<sup>17</sup> Staiger, Emil: Zu einem Gedicht Georg Trakls. In: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte. Bd. 55. Heidelberg (Carl Winter · Universitätsverlag) 1961. S. 279-296. を参照。

<sup>18</sup> Preisendanz, Wolfgang: Auflösung und Verdinglichung in den Gedichten Georg Trakls. In: Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne. Hrsg. v. Wolfgang Iser. München (Wilhelm Fink) 1966. S.227-261. Hier; S. 255ff.

<sup>19</sup> Barth, Emil: Georg Trakl. Krefeld (Scherpe) 1937.

<sup>20</sup> Denneler, Iris: Erinnerung —ein Fragment. Zu Georg Trakls später Prosa. In: Text+Kritik. München (Edition Text+Kritik GmbH) 1985. S. 53-66. Hier; S. 55f.

数ある遺稿の中から『啓示と没落』を選択したが、『啓示と没落』が執筆されていた1914年4月から5月にトラークルは、それと並行して、戯曲断片『小作人の小屋で... (In der Hütte des Pächters...)』を創作していた<sup>21</sup>。両作品の公表への経緯は対照的である。

『啓示と没落』がトラークルという抒情詩人の記念碑、フィッカー自身の言葉を用いるならば「かれの最期のヴィジョンの遺産」<sup>22</sup>として強調される一方で、『小作人の小屋で...』は手稿のまま放置され、1951年に遺稿集『金の杯より (Aus goldenem Kelch)』の中で部分的に公表されるまで顧みられることはなかった。<sup>23</sup>

『啓示と没落』、トラークルの最後の作品とされた散文詩の位置は、ヘルダーリンやフランス象徴派の影響以上にこの戯曲断片に最も近くある。この両作品は文芸ジャンルは異なりながらも内容上一致する箇所を多くもっている。それにもかかわらずトラークルの研究史における散文詩と戯曲断片の間隙は大きい。そこから散文詩のみの一方的な紹介、評価は暗黙の前提にもとづいた恣意的なものだと言わざるをえない。また従来、詩作品にのみ多くの関心を集めてきたトラークルの戯曲断片が『啓示と没落』と密接につながっていることは別の意味で興味深い。つまり戯曲断片との結びつきを追究することで、散文詩あるいは抒情詩にたいする評価を再検討することができ、トラークルの抒情詩のみをもっぱら掲載した『ブレンナー』や、同じように抒情詩のみを解釈の対象としたハイデガーのトラークル論の綻びを指摘することができる。

ハイデガーが自身の哲学を応用するに際してトラークルの詩を用いたように、雑誌『ブレンナー』もまたブレンナー派の考えに一致するトラークル理解を打ち出している。それが『啓示と没落』のほかの遺稿からの切断であり、『年鑑 1915』における一戦死者の顕彰であった。詩人トラークルというイメージの形成にはブレンナー派および当時のメディア社会による選択が大きく働いている。

### 3. ビュヒナーの影響と表現主義という視点

トラークルは表現主義の詩人に分類される。ただ、エルンスト・ブロッホが指摘するように、1950年代の表現主義論争においてもトラークルが問題化されることは少ない。<sup>24</sup> しかしその際に明らかになることは、トラークルの作品が歴史性をもっていない

<sup>21</sup> Zwerschina. a. a. O. S. 159.

<sup>22</sup> Ficker, Ludwig: Vorwort zum Wiederbeginn. In: Der Brenner sechste Folge. 19/20, H. 1, Ende Oktober 1919. Hrsg. v. Ludwig von Ficker. Autorisierter Nachdruck Nendeln/Liechtenstein (Kraus Reprint) 1969. S. 1-4. Hier; S. 1.

<sup>23</sup> 掲載されたのは『小作人の小屋で...』の最後の手稿(5H)。 Trakt: Aus goldenem Kelch. Die Jugenddichtungen. Salzburg (Otto Müller) 1951. S.105ff.

<sup>24</sup> Bloch, Ernst: Diskussionen über Expressionismus. In: Ders. : Erbschaft dieser Zeit. Erweiterte

い、ということではない。そしてハイデガーが述べたように、この非歴史性が歴史的であると考えるわけにもいかない<sup>25</sup>。それは作品解釈の多くが作品の自律的詩空間の証左として、歴史性の欠如という価値判断を用いているためである。歴史性の欠如を作品の特徴として打ち出すことは、作品にたいする作者という像を必然的に遠景化し、さらには忘却させる。そして自律的詩空間をトラークルの作品に仮託する解釈が暗黙のうちに前提としてきたものが、作品にたいする作者の犠牲と抒情詩というジャンルとフォームのもつ伝統的な特権性である。断るまでもなくいかなる歴史的な脈からも自由な作品あるいは個人は存在しない。第一次大戦に戦死したトラークルの作品にはまぎれもなく、同時代的なものがある。

表現主義はヘルダーリンと並んで戯曲家ビュヒナーからも大きな影響を受けた。<sup>26</sup> トラークルがどのようなかたちでビュヒナーの作品を受容したのかについては推測の域を出ない。ただ1914年の『ブレンナー』13号に『レンツ(Lenz)』が、同年の17/18号に『ダントンの死(Dantons Tod)』からの抜粋が掲載されている。<sup>27</sup> また1913年『シャオビューネ (Schaubühne)』52号に載ったイェーリングの論文『ビュヒナーの夕べ(Büchner-Abend)』についてトラークルとフィッカーが議論した可能性が指摘されている。<sup>28</sup> ビュヒナーについてもヘルダーリンの場合とおなじくトラークルはブレンナー派を通じて知るにいたったようだ。また散文詩『夢と錯乱』における『レンツ』の引用、影響を具体的に指摘する研究もある<sup>29</sup>。

ビュヒナーの受容と関連して、トラークルと表現主義の方法論上の接点を考えると、「並列様式(Reihungsstil)」をあげることができる。この手法はトラークルのみに固有なのではなく、ホッディスの『世界の終焉(Weltende)』(1911) やリヒテンシュタインの『黄昏(Die Dämmerung)』(1911) にも見受けられる同時発生的な性質のものである。<sup>30</sup> 「並列様式」は、統語論的、あるいは論理的に直接の関係をもたないイメージを羅列することにより、大都会や映画のような様々なイメージの急速な連続から成立する

---

Ausgabe. Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1962. S. 264-274. Hier; S. 266.

<sup>25</sup> Heidegger: Die Sprache im Gedicht. In: Unterwegs zur Sprache. Frankfurt a. M. (Vittorio Klostermann) 1985. S. 31-78. Hier; S. 76.

<sup>26</sup> 表現主義におけるビュヒナーの影響については、Goltschnigg, Dietmar: Georg Büchner und die Moderne. Bd. I. 1875-1945. Berlin (Erich Schmidt) 2001. を参照。

<sup>27</sup> Vgl. Der Brenner. Bd. 17/18. Hrsg. v. Ludwig von Ficker. Autorisierter Nachdruck. Nendeln/Liechtenstein (Kraus Reprint) 1969. S. 779-795.

<sup>28</sup> SWB. Bd. IV-1. S. 25.

<sup>29</sup> Schier, Rudolf: Büchner und Trakl: Zum Problem der Anspielungen im Werk Trakls. In: Publication of the Modern Language Association of America. October 1972 Vol. 87. Nr. 5. (New York). S. 1052-1064.

<sup>30</sup> 「並列様式」については、Kemper, Hans-Georg: Form-(De-)Konstruktion: Poetische Malerei im Reihungsstil. In: Interpretationen Gedichte von Georg Trakl. S. 44. ; Vietta, Silvio u. Hans-Georg Kemper: Expressionismus. München (Wilhelm Fink) 1975. S. 30-40. を参照。

対象の効果を追求するものである。またフロイトによる無意識や夢といった関下の探求、あるいは阿片による忘我状態の実験的記述などに関連して、主体と客体の融解、「自我の非統一的感觉(Ich-Dissoziation)」を再現するために用いられた。

表現主義が下火になる 1920 年代には長編小説に同様の技法を活かす作家が登場し、こちらはおもに「同時法(Simultantechnik)」と呼ばれる。「同時法」は現実世界の多層性、現実がそれぞれ異なる関係へと絡めとられている様子を表現しようとするもので、その方法として新聞の引用や「意識の流れ」、広告の謳い文句や騒音等のモンタージュやコラージュを駆使し、同時に並走する世界の断面を提示する。<sup>31</sup>

このように、ビュヒナーの影響、表現主義に固有の技法「並列様式」、あるいはそこから派生した「同時法」に着目することで、ジャンルや時代をこえた横断的な視点をトラークルの作品にたいしてもちだすことが可能となる。

#### 4. 散文詩の評価をめぐって

トラークルの作品に伝統と革新性の双方があることは言及されてひさしいが、おおむね革新的要素を肯定しつつ伝統的要素が好んで語られる。このような傾向にたいしてバスラーは、トラークルの散文詩に内在する前衛的側面に着目する<sup>32</sup>。バスラーは散文詩『悪の変容』を解釈するにあたり、トラークルの「ヘルメーティッシュ」な詩空間を形成する言語を詩論的に解釈して、「テキストとテキストを理解しようとする試みにたいする暗号」として捉える傾向から距離をとる。むしろこの作品が「詩」であるのかどうかを問い返し、通例の「抒情的作品」を規定する「詩的自我(das lyrische Ich)」の完全な欠落をそこに指摘する。それにもかかわらず、『悪の変容』を散文詩へと分類させるのは、この「詩的自我」のかわりとなってテキストの結束構造を「類韻、頭韻、自由韻律」といった「音韻性(Lautlichkeit)」が担っているため、と結論する。そこから「当時はまだ新しかったボードレー尔的 > 散文による小さな詩(petits poèmes en prose)< というジャンルの伝統」にトラークルの散文詩を結びつけるのではなく、「自由韻律による詩の散文化」には「散文詩による散文の抒情詩化」が伴うために、「文学的前衛における韻文性、散文性の収斂について語るべきだろう」と言う。<sup>33</sup>

バスラーのこの見解を参考にすると、上述のブレンナー派やそれを間接的に受けた

<sup>31</sup> Vgl. Brockhaus. Die Enzyklopädie in vier und zwanzig Bänden. Bd. 20. Leipzig · Mannheim (F. A. Brockhaus) 1998. S. 241.

<sup>32</sup> Vgl. Bassler, Moritz: Wie Trakls *Verwandlung des Bösen* gemacht ist. In, Interpretationen Gedichte von Georg Trakl. S. 121-141.

<sup>33</sup> Bassler: a. a. O. S. 123ff.



ハイデガーのトラークル論は、象徴派の散文詩やヘルダーリンの自由韻律を暗に前提としつつ、テキストの「自由韻律による詩の散文化」というひとつの傾向のみに着目している。そしてこの傾向への着眼は、従来の解釈史においてはしばしば、自伝的、郷土的、宗教的な要素と結びつくことで「詩人」という像のもとへと作品を結晶してきた。しかしトラークルの詩を、自伝的、郷土的、宗教的なものから一時的に外すことをとおして、表現主義あるいはオーストリア・モデルネという前衛性を軸に再読するならば、トラークルの詩に現れた韻文性、散文性の双方向的交流、テキストの運動を前景化することができる。

『啓示と没落』の清書が散逸したこと、『年鑑 1915』に掲載されるまでの経緯とそのされ方にフィッカーを中心としたブレンナー派の意図が大きく介入していること、一次大戦中におけるメディアがテキスト批判や作品のコンテクストに目を閉ざし、自らの理念をトラークルの詩に仮託したことは、ひとしく詩という芸術ジャンルの他のジャンルにたいする暗黙の優位を主張している。それにたいしてはトラークルが同様の内容を同時期に散文詩の創作と並行しつつ戯曲においても表現を試みていたという事実が反証として有効である。

「詩の散文化」はひとつの要素であり、「散文の抒情詩化」という反作用もあったことに留意することは、自律的詩空間という言葉に顕著な詩そのものの特権性にたいして懐疑的なまなざしを向けることを要求し、際限のない詩の解釈にたいして一度異なった視点からの再考を促す。さらにそこに『啓示と没落』と『小作人の小屋で...』の場合におけるように、トラークルの散文詩を解釈する上でのもうひとつの要素として、戯曲というジャンルを据えるならば、「詩の散文化」と「散文の抒情詩化」の過程に、戯曲の要素が関わっている様子が推測される。いずれにしてもトラークルの『啓示と没落』をめぐって、詩、散文、戯曲の三つのジャンルがそれぞれに混淆していることは、トラークルの詩が従来、ドイツ語抒情詩の系譜の中にしめてきた位置を問い返す契機に十分なるだろう。

## II 『啓示と没落』の草稿分析

以下に散文詩『啓示と没落』を検討してゆくが、そこで目標となるのは手稿を解読することをとおしてフィッカーの作品への介入とその後のテキストの読まれ方を保留にし、もう一度テキストの生成過程を追うことである。その作業は『啓示と没落』というテキストをトラークルの「最後のヴィジョン」を伝達する媒体として享受する

のではなく、様々な要因がもつれあい凝縮したテキストとして分析する。

## 1. テキスト重視と手稿

トラークルの手稿 1H とフィッカーが清書した 2h との間には散逸した清書があったとされる<sup>34</sup>。2h をもとに『年鑑 1915』に掲載された 3d が準備されているので、1H と 2h の間の相違が問題となる。その際に注目されるのは 1H の中に残された膨大な推敲の跡である。これらは結果的にトラークル自身によって削除されているが、第 1 詩連の直後 [G115. Z. 25-37.] (抹消箇所 1)、第 2 詩連 [G116. Z. 5-26.]、第 4 詩連の直前 [G117. Z. 17-29.] (抹消箇所 2)、第 4 詩連 [G117. Z. 33-G118 Z. 2]、第 6 詩連 [G118. Z. 20-34.] の計五箇所にしぼることができる<sup>35</sup>。ここでいう抹消箇所 1 および 2 は、特定の箇所の推敲ではなく、別個に起草されていたまとまりの全的な削除を意味する。

デンネラーはブレンナー派が打ちだした、テキストをトラークルという像に従属させる自伝的解釈が、シュタイガーの言葉「かれは自らを意のままとすることはない、いつもかれが意のままにされている」<sup>36</sup>に集約されるとして、以下のように批判している。

「それ [シュタイガーの言説; 筆者] とは反対に、トラークルは、まさにその最初のマニエリスムの段階においても教養のある詩人(Poeta doctus)の伝統に与している。かれはなにによりまずエピゴーネンであり、剽窃者であり、後には天才的ともいえるインスピレーションを授かった改作者、新作者である。ただテーマが陰鬱でヘルメーティッシュな言葉の構成の中にあるために、[読者はそれが; 筆者] 陶醉と<他では一あり一えない>様子にもとづく文体である、という[誤った; 筆者]結論へと到るのである。ちなみにうずたかいトラークル解釈の山が、とりわけ手稿と異稿の知識が、ブレンナーおよびその周辺によって押し出された靈感詩人(Poeta vates)という理解に根本的に逆らうのである。」<sup>37</sup>

デンネラーが指摘するように、フィッカーに代表されるブレンナー派のトラークル理解は、シュタイガーら文学者の作品解釈にまで浸透している。手稿研究の先駆けとも

<sup>34</sup> 以下、テキストの分析は SWB に大きく拠る。Bd. IV-2. S. 49-71.

<sup>35</sup> 散文詩には詩行はないのだが、テキスト分析の便宜のため、SWB では手稿に行数が付されている。本稿は手稿のそれに倣う。SWB. Bd. IV-2. S. 52-63.

<sup>36</sup> Staiger: a. a. O. S. 282.

<sup>37</sup> Denneler, Iris: Störenfriede und fragloses Sein des Anfangs. In: Interpretationen. Gedichte von Georg Trakl. S. 27-42. Hier; S. 32.

いえる HKA を編纂したキリーは、最終的にトラークルの作品を解説することは不可能であると述べつつも<sup>38</sup>、そこに自伝的要素をもち出すことで性急にトラークルという像を作りあげ、作品へのアプローチを放棄するわけではない。そのような理解はトラークルの「手稿や遺稿」の提起する問題性を意図的に無視したものであり、結果的にトラークルの作品を閉塞させるものである。その閉塞の最たるものは、おなじようにデンネラーもここで用いている「ヘルメーティッシュ」というトラークルの作品世界にたいする形容自体が、本質的に「靈感詩人」という美名と結びついて冠されている事態であり、それがテキストにたいする読解を麻痺させてゆく連鎖である。したがって、「手稿や遺稿」に着目し、取り組み、そこに可能性を見いだしてゆく作業は、トラークルの作品の解釈史においてもあらためてテキストに戻り、開かれたコンテキストへと作品を解き放つ意義をもっている。

## 2. 作品を構成する韻文要素

トラークルの詩のもつ独特で密度の高い韻文要素については広く知られている。この作品においても同様の韻文的要素を指摘することができる。たとえば第1詩連の der schwarzer Schatten der Fremdlingin und schweigend [下線強調は筆者による] という表現に見られるように、Sch の類似音は癖ともいえるほど頻繁にあらわれる。Sch の類似音にかぎらず、近域におなじ子音を頒布し、アクセントをもつ母音を明音から暗音へとグラデーションをかけて移ろわせる技法もある。たとえば第5詩連の über den ruhende Weiher und süßer Frieden rührte / die versteinerte [下線強調は筆者による] という箇所では、アクセントのある母音を並べてみると ü-u-ei-ü-ie-ü-ei となり、規則的な暗音(ü, u)と明音(i, e)の交替が見つかる。あるいは第2詩連の schwärzliche Wolke (-uu-u)、また Wunde der Schwester (-uu-u) [下線強調は筆者による] という表現は、WLWL、WDWT といった同じ、もしくは類似の子音の反復と二音節ゼンクングをそれぞれもっている。散文でありながらもリズムの上でダクテュルス、トロフェウスの交替を反復する効果はまぎれもない「トラークルの音色(Trakl-Ton)」<sup>39</sup>である。

しかしこの短い散文詩の中にこれらの技巧をたたみかけるように駆使している様子は美しいとはいえない。それはむしろ羅列される頭韻、類韻、類似音相互がぶつかりあい、闘いあっている様子である。ここでバスラーが『悪の変容』について述べた見解を思いおこすことは有益だろう。バスラーはトラークルの散文詩には「詩的自我」

<sup>38</sup> Kemper: Vorwort. Interpretationen. Gedichte von Georg Trakl. S. 7-10. Hier; S. 8.

<sup>39</sup> Kemper: a. a. O. S. 7.

が完全に欠落している、ということを前提とする。そして何らかの意味を伝達するものとしての言葉の審級の不在を担うのが、もはや意味の伝達に重きをおかない言葉の「音韻性」であり、それがテキストにおいては「頭韻、類韻、自由韻律」として現れる。

推敲過程における抹消箇所が存在および「トラークルの音色」を極限にまで展開しているテキストの韻文的要素の参照をとおして明らかになるのは、この「音韻性」の「詩的自我」にたいする、すなわち意味の源にたいする音と動きの優位と代替である。

### 3. 韻文と散文の双方向的交流

ラッハマンはトラークルの後期散文詩の問題性に留意はするが、逆に散文詩を韻文化することを主張する。<sup>40</sup>

「トラークルの散文作品のもとで重要なのは韻文の言語である、と確認することは無駄に思えるかもしれない。詩人は作品を散文で書きとめ、かれの言葉には手をつけるべきではない。しかし作品の内容の真意を汲みとろうとするならば、その詩行形式を感じとることがそれに資するであろう。なぜならば散文で書かれていることは内容の理解の妨げになっているからだ。そこではイメージに次ぐイメージがあまりに性急に連続している。それは休みなく過ぎ去っては絡み合うひとつの乱れた輪舞である。」<sup>41</sup>

ラッハマンの読解の重点は散文詩の中における韻文的な要素であり、それをトラークルの抒情詩群と散文詩の紐帯として積極的に肯定する。この「韻文の言語」にこだわるかぎり、表現形式としての散文は二次的、従属的、それどころか「内容の理解の妨げ」とされる。ラッハマンのこの見解にたいしてディーツは以下のように反論する。

「詩人が欲してもいないパオゼを —さもなくば詩人自身がそれを示していたであろう— 組み込むことによって、内容が変わったに違いないという単純な事実がラッハマンには隠されたままである。というのも、かれはそれによって内容がより簡単に理解されると信じているのだ。ただラッハマンがいまや改変された散文詩を解釈していることによって、それらが „散文悲歌“ と呼ばれていることがある程度まで理解される、まさに詩行で書かれた散文詩はトラークルの散文詩とはまったく異なったもの

<sup>40</sup> Vgl. Lachmann: a. a. O. S. 216ff.

<sup>41</sup> a. a. O. S. 215.

を表しているのだ!」<sup>42</sup>

何が書かれたかという内容とおなじく、どのように書かれたかということも作品を規定する重要な要素である。したがって、内容のためにテキストの構成を顧みないならば、それはもはやトラークルの作品ではなく、読み手の恣意的な解釈とされる。

しかしラッハマンの解釈にも理由はある。そもそも散文というジャンルは形式的な拘束の多い韻文にたいする概念であり、ラテン語の *prosa oratio*、「まっすぐに向けられた(=簡素な)話 [geradeaus gerichtete (=schlichte) Rede]」に由来する。したがって、この概念は芸術作品のみならず、日常会話から「事柄に即したテキスト(Sachtexte)」をも包摂する幅広いものである。響きに関して言えば、散文は「散文のリズム(Prosarhythmus)」によって規定され、「韻文のリズム(Versrhythmus)」とは区別されるが、両者の相違は明確にはされない<sup>43</sup>。ラッハマンはトラークルの散文詩の印象を「休みなく過ぎ去り絡まり合うひとつの乱れた輪舞」と表現しているが、その印象を引きおこすものこそ「頭韻、類韻、自由韻律」の駆使にもとづく「韻文のリズム」である。

手稿を確かめればわかるように、トラークルには散文詩を詩行形式で表現する意図はまったくなかった。つまり「韻文のリズム」に傾けられた努力と、ここでいう散文性がトラークルのなかでは矛盾していなかった。かれは四つの散文詩を残した。それは、この散文詩という作品の表現形式が後期トラークルの詩作上の方法として確立されていた、ということの意味する。

バスラーの散文詩にたいする評価を念頭におくならば、『啓示と没落』に固有の要素として「一人称による語り(Ich-Erzählen)」という形式に着目することができる。レックはトラークルの作品に現れる語り手の人称に着目し、『啓示と没落』でトラークルがはじめて一人称を選択したことを指摘している<sup>44</sup>。この作品には当初から一貫して「わたし」という語りの進行にたいする明白な視点が提示されている。普通の散文においては、「わたし」が提示されているかぎりにおいて語り手自身が対象化されていることが意味され、そう提示すること自体がそれを求める。しかし『啓示と没落』の作中においては、その「わたし」と同時に頓呼法や感嘆(G116. Z. 5-13.)、台詞(G116. Z. 19.; Z. 15. ff.)が用いられている。いずれも「わたし」の発話として考えれば齟齬がないのだろうが、「わたし」と名乗ることで生じる距離と、頓呼法、感嘆による感情

<sup>42</sup> Dietz, Ludwig: Die lyrische Form Georg Trakls. Trakl-Studien. Bd. 5. Salzburg (Otto Müller) 1959. S. 190.

<sup>43</sup> Vgl. Brockhaus Enzyklopädie in 30 Bänden 21., völlig neu bearbeitete Auflage. Bd. 22 Pot-Rens. Leipzig-Mannheim (F. A. Brockhaus) 2006. S. 168f.

<sup>44</sup> Röck: a. a. O. S. 228.

の突発のもたらす「わたし」の「わたし」にたいする距離の撤回が、繰り返されるごとに奇妙な印象を与える。

またこの措定される「わたし」に対峙するものとして、「妹」(G116. Z. 2. ; Z. 31. ; G118. Z. 18.)や「おまえ(Du)」(G117. Z. 34.)、「少年」(G117. Z. 12. ; G118. Z. 16.)が現れるが、作中における「わたし」にたいするかれらの位置はその境界を明確にしていない。頻繁に提示される「わたし」にたいして、これらの客体が指示される頻度がとても少ないことは注目に値する。第2詩連の推敲過程(G116. Z. 19.)においては、「私はどこにいた(Wo war ich)」、「誰を私は呼んだのか(Wen rief ich?)」という自問がある。「わたし」が「おまえ」に呼びかける、第51、52行には時制のずれがある。これらはいずれも、この「わたし」が非常に不安定なものであり、「わたし」を規定するべき時間、空間が未決であることを示している。レックはこの作中の「わたし」について、「このわたしはもっとも中なる超-自我のように響いている。」<sup>45</sup>と表現するが、ここでの「超-自我」はイメージとしては精神分析の用語としてのそれではなくて、本来あるべき「わたし」をも離れて見ている引き裂かれた「わたし」の様態をあらわす、「自我の非統一的感覺(Ich-Dissoziation)」へと意味をずらされている。

以下にこの「自我の非統一的感覺」という観点から、上記の特徴を具体的に確認してみる。「一人称による語り」の体裁をとってはいるが、「妹」の発話、それに呼応する台詞、「白い声 (die weiße Stimme)」(G117. Z. 10ff.)の発話、「おまえ」への語りかけといったパースペクティヴの転換が常時、錯綜、横溢していて、「一人称による語り」との間に緊張を引きおこしている。第3詩連第2部の推敲過程(G117. Z. 7)を参照すると、はじめに「しかしそこでわたしは(Aber da ich)」が「しかしそこでかれは(Aber da er)」と書かれていたことが分かる。統一された視点がテキストの背後にあるならばこのような書き間違いはしない。あるいは抹消箇所2の表現を見てみると、短い二文の間に三人称、一人称、二人称がそれぞれ混在している。「高貴な男(Edler Mann)」と「わたし(mich)」の関係が、名指す者と名指される者の距離を十分に保っているのと並行して、「おまえ(deiner/du)」と「わたし」のあいだの直接性が奇妙な感覺を引きおこす。これに関連して、抹消箇所1における所有冠詞の変化を指摘することもできる。ある対象の帰属を決める所有冠詞が「わたしの(mein)」から「かれの(sein)」に変わることに「自我の非統一的感覺」を見ることが出来る。さらに、時制の相違(G117. Z. 34f.)に着目するならば、ここは、「おまえが来る(kommst du)」が「おまえが来た(kamst du)」に変更され、ふたたび「おまえが来る」に戻されている。これは最終的に選ばれた表現「おまえが来る」がただしいことを意味しない。手稿を確認する作業をとおせば、

<sup>45</sup> Ebd.

この「おまえが来る」が、最初に「おまえが来る」であり、「おまえが来た」に変更され、最終的に「おまえが来る」という表現へと改められたものであるという重みをもってくる。ここで作中の「おまえ」は現在時称と過去時称の間を揺れている。そしてこの「おまえ」と対置される「わたしは横たわっていた(ich ... lag)」は過去に属している。この箇所動詞の時制を修正したということは、トラークルがこの時制の齟齬にたいして意識的であったことを示している。

そのために、デンネラーがトラークルの作品に現れる詩的自我を「時間的に過去の形式をもった (...) 語りの明確な自我」<sup>46</sup>と断定するのは早計である。『啓示と没落』の「わたし」は決して「明確」ではなく、むしろ作中の「わたし」は「おまえ」や「妹」、「白い声」といった、本来的な他者に浸食され、かれらに脅かされている。たとえば第二詩連の「妹」の台詞と「わたし」の間の距離は極めてわずかな印象を与える。冒頭から提示される「わたし」は厳密な詩的自我として確立されているとは言えず、むしろ「妹」や「白い声」の介入に対して無力である、つまりかれらと作中に等しく並べられていることにおいて、仮面である。

ブルドルフによると、ヴァルツェルはトラークルの詩を「二人称詩(Du-Lyrik)」、「三人称詩(Er-Lyrik)」と評することで、従来の「抒情詩は本質的に一人称による文芸である、一方で劇では二人称が、物語文学では三人称が支配的である」<sup>47</sup>という暗黙の前提を覆そうとした。すなわち、トラークルの作品の中には「わたしという言葉やその変容が完全に欠けてい」て、そこでは「語りかけるわたしと語りかけられるおまえの中へと固有のわたし(トラークル)が対話的に分裂しているのではなく、むしろまったく固有のわたしがおまえによって置き換えられている」<sup>48</sup>。ところが『啓示と没落』の「わたし」に着目すると、この見解に条件をつける必要が生じる。『啓示と没落』には「わたし」がふたたび現れている。「固有のわたし」と交換された「おまえ」にたいして、「わたし」という語り手がふたたび介入する過程にこの作品の鍵があるだろう。つまり「わたし」はもはや純粋な詩的自我ではない。

#### 4. ひとつの運動体としてのテキスト

『啓示と没落』の「わたし」は仮面であり、語りの持続性、統一性が失われているので、作品には筋もプロットもほとんどない。それは作品の言語が何かを伝達する

<sup>46</sup> Dennele: a. a. O. S. 60.

<sup>47</sup> Burdorf, Dieter: Einführung in die Gedichtanalyse. Stuttgart · Weimar (J. B. Metzler) 1995. S. 190.

<sup>48</sup> Ebd.

性質を放棄して、テキストの原理そのものが全面に露出することを意味する。そしてこの作品の根本的な原理、言い換えれば仮面としての「わたし」が指示するものは、反復である。作中の過去時称に注目し、想起を発話の由来においたデンネラーが「明確な自我」を措定したのは誤りであるが、反復についての彼女の直感はただしい。すなわち、「出来事の反復をとおしてもテキストの進展というよりははるかにずっとヴァリエーションの印象がおこる」。<sup>49</sup> テキストを俯瞰的に眺めるならば、「わたし」と「わたし」を脅かすことで仮面としての「わたし」を再構成する、「妹」、「白い声」、「少年」といった作中の複数の発言者はそれぞれヴァリエーションである。そしてヴァリエーションをもたらす反復の動きが、『啓示と没落』というテキストの結束構造を保証する。たとえば、偽の「わたし」が作品の冒頭、第1詩連で「ランプ」の灯った「部屋」に入る。同じように作品の最後、第6詩連でも「わたし」は「部屋」に入るのだが、そこで灯っているのは「燭台」である。この二箇所間に発展的な意味の展開は認められない。ここにあるのは「ランプ」と「燭台」、「わたし」と「少年」というヴァリエーションであり、「わたし」の行為の反復である。あるいは第3詩連の「ためいきをつきながら ひとりのしょうねんのかげが わたしのなかに おきあがった(Seufzend erhob sich eines Knaben Schatten in mir...)」という表現は、第5詩連で「そして しょうねんの あおいかげが やみのなかにひかりをさしながら おきあがった(und es hob sich der blaue Schatten des Knaben strahlend im Dunkel)」という表現へと語り直されている。なおこの表現を導く共通の契機としていずれの場合にも、「わたし」の死が前提とされていることが指摘できる。第3詩連では直前に「白い声」が「わたし」にむかって死を促し、第5詩連では「わたし」が「しんだ(hinstarb)」と、明示されている。

『啓示と没落』の反復の有り様は、テキストの個別の箇所だけに見受けられものではない。全体が六詩連に分かれているこの散文詩の各詩連の末尾に喚起されるイメージに注目すると、各詩連もまたヴァリエーションであることが分かる。つまり、第1詩連では「月」、第2詩連は「雨」、第3詩連は「星」、第4詩連は「稲光」、第5詩連は「月」、第6詩連は「雪」のイメージが、それぞれの詩連を括っている。これらのイメージはいずれも作品の中で語られる風景を上方へと導く。さらに、詩連間の直線的な反復のみならず、円を描く反復の様子も見られる。第1詩連は手稿では、抹消箇所1に四度にわたって文の続きが計画されていた。それらの冒頭を以下に並べてみる。

[下線強調は筆者、類似の箇所を示す]

<sup>49</sup> Denneler: a. a. O. S. 59.



① Mit rosigen Sohlen stieg der Morgen vom Hügel und ich sah im Traum die/steinerne Stadt, die Stätte alter Geschlechter, zerbrochener Glocken. (Bd. IV-2. S. 53.)

(ばらいろの あしをして おかから あさかのぼり わたしは いしのとしを ゆめの なかにみた、ふるいしゅぞくのばしよ、くだけたかねの。)

② Wieder erwachend stieg ich auf rosigen Sohlen einer vergessenen Kindheit in/den nächtigen Garten hinab und es fiel von schweigender Stirne der Tau. (Ebd.)

(ふたたびめざめつつ わたしは わすれられたようねんじだいの ばらいろのあしをして よるのにわへとおりた そして ちんもくしたひたいから つゆがしたたった。)

③ Wandernd auf feurigen Sohlen durch die verfluchte Stadt, in eine Schenke trat/ich, wo Tanz war, das böse Lachen des Golds. (Ebd.)

(もえるあしをして のろわれたまちをさまよいつつ、わたしは いっけんのいざかやにはいった、おどりがあり、きんの あくどいわらいがあった。)

④ Also stieg/ich auf silbernen Sohlen das gewundene Dunkel hinab, ein strahlender Leich-/nam über seine knospende Kindheit geneigt. (Ebd.)

(ぎんいろのあしをして わたしは まがりくねったやみをおりた、ひとつのひかりをはつするしたい めをだすようねんじだいへと みをかたむけた。)

この箇所はこれだけの推敲を経て消された。ところが第 6 詩連、『啓示と没落』の最後の詩連の冒頭に注目するならば削除の意味が変わってくる。

⑤ Mit silbernen Sohlen stieg ich die dornigen Stufen hinab und ich trat ins kalk-/getünchte Gemach. (Bd. IV-2. S. 63.)

(ぎんいろのあしをして わたしは いばらのかいだんをおりた、そして わたしはせっかいを ぬりこめたへやのなかへはいった。)

下線を付した箇所をそれぞれ見れば、これらの語、シンタックス、イメージが反復していることが分かる。またすべてに共通している名詞「あし(Sohlen)」にかかる形容詞の変遷に注目すると、rosigen → rosigen → feurigen → silbernen → silbernen となっている。どうして「ばらいろの(rosigen)」が「ぎんいろの(silbernen)」に変えられたのか、「ばらいろ」と「ぎんいろ」のあいだになんらかの連続性があるのか、これらの色彩が

何かを象徴しているのか、などと問う必要はないだろう。silbernenはSohlenと響き合い、rosigenは「いばらの(dornigen)」〔下線強調は筆者〕に巧妙に反復されている。「頭韻、類韻、自由韻律」といった音韻性から、作品の詩連を、テキストと各推敲段階間の時間を、各語間の位置をこえてあらゆるものが反復されている。こうして散文詩『啓示と没落』は、意味の担い手としてのテキストのありかたを凌駕するようなひとつの運動体としての性格を、偽りの主体「わたし」の下にもっている。

## Zur Bedeutung des Prosagedichts bei Georg Trakl (1)

–Eine vergleichende Analyse der Entwürfe zweier gattungsverschiedener Texte: des Prosagedichts „Offenbarung und Untergang“ und des Dramenfragments „In der Hütte des Pächters...“–

Atsuhiko HINA

In der Beurteilung der gesammelten Werke Georg Trakls ist die Positionierung des Prosagedichts *Offenbarung und Untergang* in seinem Werkkreis strittig. Dieses Prosagedicht gilt bis heute als ein in seiner Art einzigartiger monumentaler Text im Werk Trakls. Im *Brenner-Jahrbuch 1915* schätzte der Herausgeber Ludwig von Ficker, der Trakl persönlich unterstützte und ihm exklusive Publikationsmöglichkeiten anbot, dieses Werk als das letzte Gedicht Trakls ein und stellte es an den Schluß seiner Lyrik. Fickers Urteil korrespondiert mit der Anordnung der ersten Gesamtausgabe Trakls, die Karl Röck 1917 herausgab, und beeinflusste dadurch die späteren Interpretationen und die Rezeption der Werke Trakls nachhaltig. In dieser Linie erschienen auch die beiden Aufsätze Martin Heideggers, *Die Sprache* (1950) und *Die Sprache im Gedicht. Eine Erörterung Georg Trakls Gedicht* (1952), die noch heute die Spitze der werkimmanenten Interpretationen Trakls bilden. Im Prozess der Symbolisierung dieses Prosagedichts spielte auch die Wirkungsanalyse von Friedrich Hölderlin und Arthur Rimbaud eine große Rolle. Zweifellos wurde die Superiorität der Lyrik vor anderen Gattungen vorausgesetzt, wodurch die Kontinuität und die Identität der ersten Schaffensphase Trakls bis hin zu den letzten Gedichten, d. h. bis zu diesem Prosagedicht, bewusst hervorgehoben wurden.

Aber es ist aufschlussreich, das letzte Werk Trakls auch noch in einem anderen Kontext zu interpretieren: im Bezug auf den Expressionismus und die literarische Moderne im frühen 20. Jahrhundert. In meinem Aufsatz achte ich besonders auf Trakls Beschäftigung mit seinen Zeitgenossen und auf die noch nicht ausreichend erforschten Einflüsse des Dramatiker Georg Büchners auf die Werke Trakls. Dabei wird inhaltlich der simultan entstandene „Reihungsstil“ als Medium zwischen Trakl und den anderen Expressionisten besonders berücksichtigt.

Zu der Zeit, als Trakl *Offenbarung und Untergang* schrieb, versuchte er auch in seinem

Dramenfragment *In der Hütte des Pächters...* die gleichen Motive auszudrücken. Dieses Dramenfragment teilt den Wortschatz mit dem Prosagedicht. Die Beziehung zwischen dem Prosagedicht und dem Dramenfragment haben schon einige Interpreten bemerkt, ihre Auslegungen sind jedoch noch nicht synthetisiert worden. Also versuche ich hier mit Hilfe der neuen historisch-kritischen Ausgabe (*Innsbrucker Ausgabe* 1995ff.) die Entwürfe beider Texte ausführlich zu vergleichen. Aufgrund meiner Analyse konnte ich dieses Prosagedicht nicht auf die Kontinuität innerhalb von Trakls lyrischem Schaffen zurückführen, auf welcher von Ficker stark insistierte, sondern auf das typisch expressionistische Genre des Dramas, mit dem sich Trakl sein Leben lang neben den Lyrik auch beschäftigte.

Mittels der Handschriften, die die *Innsbrucker Ausgabe* enthält und wiedergibt, kann man auch die genetischen Stufen der einzelnen Texte ausführlich analysieren. Dabei sind besonders die Tilgungsstellen und die Prozesse der Verarbeitungen von Bedeutung, um die Vielschichtigkeit der Textstufen vor der letzten Fassung zu analysieren. In meiner Arbeit versuchte ich anhand vergleichbarer Stellen das beiden Texten gemeinsame Textprinzip zu ermitteln und dieses Ergebnis als Beweis der Modernität in der Literatur an den Expressionismus zu binden. Diese Modernität erschien besonders auffällig an der Schnittstelle oder bei der Mischung der drei Gattungen Prosa, Gedicht und Drama, sowie bei der Ich-Dissoziation, die viele Expressionisten thematisierten und die noch in der Gegenwartsliteratur ein Problem darstellt.

Im ersten Teil meines Aufsatzes konzentriere ich mich auf das Prosagedicht. Die Analyse des Dramenfragments, die Interpretation der vergleichbaren Stellen in beiden Texten und damit der Entwicklung der Thematik, die beide Texte Trakls aufweisen, wie sie in den nachfolgenden lyrischen Texten vorliegen, sind Gegenstand des zweiten Teils meines Beitrags.